

An abstract painting on paper. The left side features a stylized face with large, vibrant red lips. The rest of the image is a chaotic, energetic composition of splatters, drips, and fine black lines in shades of red, pink, and yellow. The overall effect is one of intense, visceral energy.

BODY MODIFICATION

Pintura sobre papel

Diana Ayala

2012.

**CUERPOS
ENFERMOS,
CUERPOS
INTERMEDIALES**

Artículo de Reflexión.

DOI: <http://dx.doi.org/10.14483/udistrital.jour.corpo.2015.1.a07>

Citación: Surbezy, Agnès. (2015) *Cuerpos enfermos, cuerpos intermediales*, Revista *Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 2(2) pp. 100-119.

Recibido: 10/06/2015 **Aceptado:** 10/08/2015

AGNÈS SURBEZY

Universidad de Toulouse, Francia.

agnes.surbezy@univ-tlse2.fr

Es titular de un Doctorado en Letras –“Être ou ne pas être postmoderne. Théâtre espagnol actuel et postmodernité”; docente en la Universidad de Toulouse 2 (Francia) donde imparte clases de literatura, análisis fílmico, traducción y lengua así como participa en la formación de profesores de lengua; y traductora de obras teatrales y audiovisuales (subtítulos).

Aparte del teatro español posmoderno y actual, sus trabajos de investigación más recientes se centran en la traductología y la traducción como mediación intercultural, y en las producciones audiovisuales hispánicas y la intermedialidad. Tiene editados artículos y publicaciones en Francia pero también en Alemania, Bélgica, Italia, Canadá (*Annuaire théâtral*, *Etudes littéraires*), Perú (*Revista peruana de literatura*).

Resumen

Interesándonos en la presencia de cuerpos dolientes, disminuidos y enfermos en dos obras de la Zaranda, compañía de primer plano en España, con numerosas conexiones con América Latina: *Futuros difuntos* (2008) y *El grito en el cielo* (2014) y en dos películas del famoso Pedro Almodóvar: *Hable con ella* (2002) y *La piel que habito* (2011), intentaremos ver cómo los cuerpos ocupan un lugar esencial en el escenario y la pantalla, con una dimensión estética y narrativa, pero interrogaremos también el significado del tratamiento de dichas corporeidades fragmentadas y traumáticas antes de ver cómo el cuerpo haciéndose medio y media trasciende la representación de un conjunto de miembros y órganos para cuestionar, desde la intermedialidad, la sociedad hipermoderna y las modelizaciones del cuerpo que propone.

Palabras clave: Teatro, cinema, cuerpos, enfermedad, intermedialidad.

SICK BODIES, INTERMEDIAL BODIES

Abstract

Being interested in the presence of aching, diminished and sick bodies in two dramas of La Zaranda, company of the first plane in Spain, with numerous connections with Latin America: *Futuros difuntos* (2008) y *El grito en el cielo* (2014) and in two movies of the famous Pedro Almodóvar: *Hable con ella* (2002) y *La piel que habito* (2011), we will try to see how the bodies occupy an essential place in the stage and the screen, with an aesthetic and narrative dimension, but we will interrogate also the meaning of the treatment of that fragmented and traumatic bodies to see, then, how the body, being done a media, comes out the representation of a set of members and organs to criticize, from an intermedial approach, the hypermodern society and the modeling of the body that it proposes.

Keywords: Theatre, cinema, bodies, sickness, intermedialidad.

CORPO DOENTE, ORGANISMOS INTERMÉDIOS

Resumo

Estando interessado na presença de doer, diminuiu e corpos doentes em dois trabalhos de La Zaranda, companhia de primeiro plano na Espanha, com numerosas conexões com a América Latina: *Futuros difuntos* (2008) e *El grito en el cielo* (2014) e em dois filmes de Pedro Almodóvar famoso: *Hable con ella* (2002) e *La piel que habito* (2011), nós tentaremos ver como os corpos ocupam um lugar essencial no enredo e a tela, com uma dimensão estética e narrativa, mas nós também interrogaremos o significado do tratamento de quebrado em fragmentos este corporeidades e traumático antes de ver como o corpo que fica meio transcende a representação de um grupo de sócios e órgãos e questiona, do intermedialidad, a sociedade hipermoderna e o modelizaciones do corpo que propõe.

Palavras-chave: Teatro, cinema, corpos, doença, intermedialidad.

“Aunque sea diferente para cada arte, en toda acción artística el cuerpo transformado en corporeidad se expresa integralmente vertido hacia afuera en una materialidad artística que lo simboliza” (Fuenmayor, 2005, p. 9): cuerpo biológico, cuerpo relacional, corporeidad, ocupan un espacio central en el arte y la cultura posmodernos, centrados en el placer físico y estético. Con la entrada en la hipermodernidad, que, según el sociólogo francés Gilles Lipovetsky (2010), empieza a partir de la década de los noventa, el cuerpo pasaría a ser objeto de un auténtico fanatismo, movido no tanto por fines hedonistas, como por el miedo y la angustia. Tal vez esta evolución justifique la presencia de cuerpos dolientes, disminuidos y enfermos en artes visuales como el teatro o el cine. Confrontaremos aquí dos obras de la Zaranda, compañía de primer plano en España¹: *Futuros difuntos* (2008) y *El grito en el cielo* (2014) con dos películas del famoso Pedro Almodóvar: *Hable con ella* (2002) y *La piel que habito* (2011). En las cuatro, los cuerpos ocupan un lugar especial: cuerpos sublimados e inmovilizados de *Hable con ella*; cuerpo-objeto reinventado de *La piel que habito*; cuerpos dolientes, trastornados y discapacitados escenificados en las dos obras de Eusebio Calonge (2008; 2014). Interrogaremos la presencia de los cuerpos (biológicos y relacionales) en el escenario y la pantalla y cuestionaremos el significado del tratamiento de dichas corporeidades que trascienden la mera representación de un conjunto de miembros y órganos.

La visibilidad de los cuerpos representados

En las obras aquí analizadas, es innegable la visibilidad de los cuerpos: del cuerpo a la vez magnificado y dolido del cine almodovariano a los cuerpos disformes escenificados por Paco de la Zaranda, ocupan el centro de la pantalla y del escenario. Es significativa, si nos

1. Es interesante notar la importancia de las conexiones de esta compañía con América Latina, tanto por las numerosas giras que hizo por el continente como por las influencias que reivindica y la imbricación en sus creaciones de elementos escénicos directamente traídos de países latinoamericanos. En *Futuros difuntos*, una figura central es un maniquí, efigie ritual encontrada por la compañía en Guatemala.

fijamos en la obra del cineasta, la publicación de varios volúmenes dedicados a la cuestión de la corporeidad, desde el ensayo de Jean-Claude Seguin, *Pedro Almodóvar o la deriva de los cuerpos* (2009), al artículo de Pascale Thibaudeau (2013), "El cuerpo, la piel y la pantalla: los territorios habitados por Pedro Almodóvar", pasando por otros muchos. Para Pascale Thibaudeau (2013, p. 194), "*La piel que habito* gira [...] en torno a la cuestión del cuerpo y de su territorio, sea éste psíquico, social o fisiológico, y en torno a la cuestión de los límites entre lo propio y lo ajeno". Lo que más llama la atención aquí es la presencia del cuerpo, "psíquico, social o fisiológico", un cuerpo que impacta al espectador. Y particularmente el cuerpo de Vicente/Vera, protagonista de la película, que va a acabar, por motivos de venganza, transformado en mujer.

Un cuerpo que, a lo largo de la película, ocupa numerosos planos que lo ponen de relieve, primeros planos o planos de conjunto en particular, que ponen de relieve la delicadeza del cuerpo, vestido de tejido color carne, u operado y cosido como si fuera otra pieza de tela. Un cuerpo inicialmente masculino cuya feminidad fascina la mirada del espectador. Un cuerpo sujeto como lo sugiere el mismísimo título, pero también objeto, objeto de la venganza del doctor Ledgard, objeto entre sus manos. Este cuerpo sólo se reapropiará, al final, su estatuto de sujeto cuando mate a su verdugo y logre volver, bajo la identidad de Vera, a la tienda de su madre².

Así como Pascale Thibaudeau (2013) subraya la importancia del cuerpo y la corporeidad en *La piel que habito*, Zoila Clark (2006) evoca "el protagonismo de la corporeidad en *Hable con ella* de Pedro Almodóvar". Cuerpos resplandecientes –los de Lidia, la torera con su traje de luz, y de Alicia, la bailarina–, cuerpos yacentes –los de ambas después de sus respectivos accidentes–, ocupan el espacio, ocupan la pantalla así como ocupan el centro de las preocupaciones de los protagonistas masculinos, Marco y Benigno, y de la narración fílmica. Esta

2. En *La piel que habito*, el doctor Ledgard, viudo, decide vengar el intento de violación de su hija, cuya salud mental se hundió en ese momento. Captura a Vicente, el violador; lo secuestra y experimenta en él la piel artificial que creó después de la muerte de su mujer en un incendio, transformándolo en Vera, mujer creada a imagen y semejanza de la difunta. Pero Vera acaba matando al doctor y a su ama de llaves para liberarse.

importancia viene subrayada por la misma estructura de la película, que se abre con *Café Müller* de Pina Bausch, presentando al espectador cuerpos femeninos medio desnudos y atormentados, en una escena de baile que, precisamente, pone de realce la corporeidad, y se cierra con otro ballet de la coreógrafa. Además de estos cuerpos bailando que remiten a la figura de Alicia y se entretajan estrechamente con la narración fílmica, es de notar una secuencia, central tanto a nivel estructural como fílmico, la del Amante menguante, en la que se escenifica el cuerpo desnudo de la amante, visitado por el Amante menguante, como si fuera un paisaje³.

Esta inserción, además de sugerir, ocultándola a la mirada del espectador, la violación de Alicia, forma un eco con secuencias centradas en los cuerpos inertes de ambas mujeres y, particularmente, la bailarina, creando un juego de resonancias que pone la corporeidad al centro de la narración, eso sí, pero también de la recepción. En las dos obras, pues es notable la omnipresencia y gran visibilidad de los cuerpos pero también el cuestionamiento al que les somete el director, interesándose tanto por el cuerpo físico y el relacional como por la corporeidad.

Si los cuerpos almodovarianos son principalmente cuerpos femeninos o “feminizados”, los cuerpos exhibidos en las puestas en escena de la Zaranda son



Patología.
Andrea Rivera.

3. En *Hable con ella*, se entrecruzan cuatro destinos: Marco, autor de guía turísticas, se enamora de la torera Lidia; Benigno, enfermero, desea a Alicia, joven bailarina cuya escuela está enfrente de su casa. Un accidente de corrida de la primera y un accidente de coche de la segunda van a reunir a los dos hombres, hasta que Benigno, detenido por violar a Alicia, se suicida. Esta muerte —y la de Lidia, por sus heridas— facilitará el acercamiento de Marco y Alicia al final de la película.



FELICIDAD.
Diana Ayala.

cuerpos masculinos; tampoco son cuerpos que tarde o temprano acaban siendo cuerpos en triunfo –como en el cine de Almodóvar– sino cuerpos disformes y dolidos. En *Futuros difuntos*, el dramaturgo, Eugenio Calonge, y el director, Paco de la Zaranda, escenifican a tres personajes, Morras, Calabacillas et Lezcano, enfermos, encerrados en un asilo, que se caracterizan por sus cuerpos trastornados y los achaques que padecen. Y centran aún más la atención del espectador en la corporeidad al entronizar a un paralítico. Siendo éste un títere, la escenificación insiste en lo desmembrado, desarticulado de los cuerpos, contaminando con su presencia los cuerpos de los actores. El escenario despejado y la iluminación también contribuyen en esta importancia del cuerpo y los cuerpos, convertidos en objetos, instalados al centro del escenario e iluminados, ocupan una posición central en la misma construcción dramática.

Esta importancia se confirma en la puesta en escena de *El grito en el cielo*⁴, donde

4. En el *dossier* de prensa, la obra viene presentada con estas palabras: “Cuerpos desahuciados acaban depositados en este almacén de órganos deteriorados sin posible regeneración. Sin embargo de esas vidas reducidas a mecanismos orgánicos no han podido abolir totalmente la contraindicación de soñar. Algu-

cinco personajes, enfermos y contrahechos, deambulan por un escenario vacío, con una gestualidad que subraya la debilidad de los cuerpos. Cuerpos que se caracterizan, como en *futuros difuntos*, por su desarticulación y sufrimientos. Son de destacar escenas-cuadros, de las que afecciona el director, en las que cuatro protagonistas se instalan en carritos iluminados con luz cenital, que pone el énfasis tanto en su vestimenta blanca, de hospital, como en sus cuerpos, agitados de espasmos, parcialmente vestidos. La centralidad de los cuerpos viene subrayada por el mismo Paco de la Zaranda que, en el *dossier* de prensa, no evoca a personajes o protagonistas, sino precisamente a cuerpos, “cuerpos desahuciados”. Resulta pues que estas obras dramáticas, a pesar de que la compañía define su teatro como un teatro textual y de objeto, acaban cuestionando esencialmente la presencia de los cuerpos en el escenario. Eso sí, la palabra es central y los objetos, fundamentales; pero tanto los cuerpos físicos como la corporeidad ocupan un espacio (físico y dramático) de primer plano, que pone de relieve su importancia.

Estas creaciones de las últimas dos décadas, tanto teatrales como cinematográficas, no dejan pues de organizar su escenificación y su narración en torno a la corporeidad y a cuerpos que provocan y acogen en sí mismos el conflicto. Sin embargo, estos cuerpos dolidos y trastornados, no se conforman con ser objetos escénicos, organizar la intriga, participar de una determinada estética, sino que, precisamente por su carácter doloroso, contrahecho, e incluso fragmentado, no dejan de tener un significado todavía más amplio. Cuerpos hipermodernos, ocupan, eso sí, el espacio creativo, pero cuestionando la condición humana, ya no desde perspectiva festivas sino más bien desde la cosificación, la angustia, el dolor, la fragmentación.

enfermos

nos deciden escapar del acto final de su destino, intentando una huida de la defunción médicamente certificada hacia la legendaria fuente de la eterna juventud, emprendiendo un viaje de regreso a la vida, recuperando el dolor como dimensión humana y también el gozo de la libertad perdida”.

Cuerpos fragmentados, cuerpos desconstruidos: ¿experiencia traumática o recreación?

e n f e

Tanto en las obras del cineasta como en las escenificaciones de la Zaranda, están presentes distintos cuerpos ante los ojos de los receptores, pero es de notar que son cuerpos que no mantienen su unidad. Todo lo contrario, se caracterizan por su fragmentación, por sus disonancias, con lo cual se inscriben en una tendencia de la creación española contemporánea estudiada por Jean-Pierre Mourey (1996, p. 10):

Sin duda, cabría discernir las fragmentaciones que resultan de una violencia y las que son originadas por el juego. Fragmentación, despedazamiento de un imperio, un territorio, un cuerpo, una imagen. Cortes y ensamblajes según las vías del puzzle, del rebús, de la charada. El fragmento se relaciona con en el trauma⁵.

En el teatro de la Zaranda, esta fragmentación se manifiesta por la dislocación de los cuerpos, particularmente en su caminar, como títeres desarticulados. Pero esta descomposición física encuentra resonancias en todo el proceso creativo: se manifiesta también por el carácter desconectado de los diálogos que, por su incomunicación, sus vacíos y malentendidos, dejan en el receptor una impresión de incompletud, de fragmentación, un como efecto “puzzle” que En el teatro de la Zaranda, esta fragmentación se manifiesta por la dislocación de los cuerpos, particularmente en su caminar, como títeres desarticulados. Pero esta descomposición física encuentra resonancias en todo el proceso creativo: se manifiesta también por el carácter desconectado de los diálogos que, por su incomunicación, sus vacíos y malentendidos, dejan en el receptor una impresión de incompletud, de fragmentación, un como efecto “puzzle” que entra en coincidencia con el propósito de Jean-Pierre Mourey (1996). Veamos aquí un ejemplo, las primeras réplicas de la obra *Futuros difuntos* (Calonge, 2009, p. 88):

5. “Il faudrait sans doute distinguer les fragmentations qui résultent d’une violence et celles issues d’un jeu. Fragmentation, déchetage, dépeçage d’un empire, d’un territoire, d’un corps, d’une image. Découpages et assemblages selon les voies du puzzle, du rébus, de la charade” [Traducimos].

LEZCANO.- ¿Lloramos o no lloramos?

Informaciones incompletas, intercambios alterados... La palabra duplica las discapacidades presentadas por los cuerpos escenificados y la dolencia, la fragmentación inscrita en el cuerpo de los personajes se refleja en la construcción dramática haciendo del texto y de la representación un cuerpo dolido, un cuerpo emblemático que supera a los cuerpos fisiológicos presentes en el escenario, a los cuerpos escénicos motores de la acción. Este paralelismo entre teatro y cuerpo viene corroborado por las afirmaciones de Paco de la Zaranda cuando declara: "nuestro teatro es visceral; hay que asistir a la ceremonia para saber lo que ocurre" (Güell, 2010). Y cuando falla la comunicación parece que sólo queda la posibilidad de un retorno a los sentidos (el oído) y las manifestaciones físicas (el llanto)... y la espera de los cuerpos que quedan abandonados en el escenario tras la supuesta desaparición del regente.

La danza macabra de los *Futuros difuntos* tiene una resonancia en El grito en el cielo, que presenta características bastante semejantes. Esta obra, mediante un proceso de superación de los cuerpos individuales, genera un texto-cuerpo fragmentado y (aparentemente) caótico, interrogando el cuerpo social. En ambas obras, lo que se cuestiona al fin y al

cabo es nuestra actitud frente a una sociedad corrupta y sin perspectiva, un mundo sin solidaridad ni comunicación. Del mismo modo que Eusebio Calonge escribe valiéndose de palabras tan precisas –e inofensivas– como viejos o asilos, negándose a usar términos políticamente correctos como “mayores” o “residencias de la tercera edad”, Paco de la Zarandu y los comediantes escenifican cuerpos dolorosos, negándose a la exhibición de cuerpos cuidados para pretender a una imposible perfección, de cuerpos jóvenes y saludables, de cuerpos deseables modelados para reflejar una personalidad sociable y exitosa... Se niegan pues a la exhibición de los cuerpos modélicos que suelen presentar la televisión o los periódicos, proponiendo un modelo corpóreo y social liso, sin asperezas. Con este contraste, pretenden suscitar una reacción en el espectador y poner en tela de juicio esta hipervalorización de una corporeidad (y una sociabilidad) ideal totalmente falaz y artificial.

Si la Zaranda se niega a la exposición de cuerpos ideales, pasa todo lo contrario en las películas de Almodóvar, particularmente en las dos que nos interesan aquí: en *La piel que habito*, las secuencias en las que está Vera sola en sus apartamentos, haciendo ejercicios de yoga o leyendo, no dejan de evidenciar la belleza, la delicadeza del cuerpo. Las secuencias de yoga principalmente, ya que permiten escenificar un cuerpo en movimiento,



un movimiento fluido, elegante, deportivo. Sin embargo, esta adecuación con cánones de la sociedad posmoderna e hipermoderna es una ilusión: encubre un cambio de sexo no deseado y el paralelismo con la costura recuerda constantemente al receptor la temática de la cirugía estética. O sea, que si no se trata exactamente de un cuerpo contrahecho, se trata de una corporeidad cuyos límites son redefinidos por la voluntad del doctor Ledgard, esbozando una piel construida artificialmente, pieza por pieza, como si, otra vez, fuera un puzle. Es de notar que este trabajo de desconstrucción y reconstrucción de un ser-objeto no deja de crear una red de resonancia con mitos como el de Frankenstein o incluso el de Pigmalión (con la voluntad de modelar la imagen y la personalidad de Vicente/Vera). La unidad, Vera la encontrará al final, cuando acabe con el doctor y su ama de casa, dejando atrás dos cadáveres destrozados a su vez, como si se necesitara un paso de relevo y fuera imposible restablecer una unidad total. De hecho, el tema de la costura, con el juego de resonancia que establece, sigue presente al final con el regreso a la tienda familiar. Y del mismo modo que, pedazo de piel por pedazo de piel, Ledgard reconstituye la piel del cuerpo de Vera, el director “cose” entre sí las piezas del puzle.

Si el cuerpo de Vera acaba siendo un cuerpo conforme con los cánones de belleza actual, en *Hable con ella* también, el espectador no deja de admirar dos cuerpos femeninos, seductores y modélicos, a la vez que opuestos: Lidia es más bien “sequita”, según Benigno, cuando Alicia es más femenina; Lidia se mueve en un ámbito masculino, el de la tauromaquia, mientras que Alicia practica un deporte esencialmente femenino, la danza. Pero ambas acaban destrozadas –una por un toro, otra por un accidente de tráfico–, inertes, manipuladas como si fueran marionetas... Los cuerpos quebrados, inconscientes, también parecen tener dos reacciones distintas: uno va a emprender su camino hacia la muerte, el otro hacia la vida. Sin embargo, el proceso de reconstrucción sigue incompleto al final. Tanto la aparición de un nuevo título de capítulo (“Alicia y Marco”) que parece abrir una nueva historia de amor por construir cuando se cierra la película, como el ballet final, de tonalidad mucho más ligero

y primaveral que el *Café Müller* del inicio, sugieren una superación del trauma para llegar a un nuevo futuro. Sin embargo, el proceso queda suspendido y el carácter reiterativo de la secuencia de ballet plantea la pregunta de la circularidad de la obra y de las trayectorias vitales. Sea lo que sea, es de mencionar que, a imagen y semejanza de lo que les pasa a los cuerpos de las mujeres, parece que a la horizontalidad de secuencias como la del Amante menguante (en que la horizontalidad del cuerpo femenino tendido está duplicada por el uso de movimientos de cámara horizontales, principalmente) responde la verticalidad de los cuerpos erguidos de Alicia, de los bailarines, subrayada por un movimiento de grúa vertical también. Con lo cual la composición de la película funciona como resonancia del movimiento de los cuerpos, ampliando y superando su papel narrativo para interrogar la relación amorosa y la utopía del amor (Surbezy, 2009).

c u e r p o s

Así que la representación de cuerpos que no son cuerpos fisiológicos o narrativos sino que tienen un valor más amplio, permite extender la reflexión y pasar del cuerpo individual al cuerpo colectivo. Los artistas con sendos medios de expresión no cuestionan la presencia de los cuerpos y corporeidades en el escenario o la pantalla sino las relaciones interpersonales, con una perspectiva tal vez más optimista en el universo almodovariano, aunque cabe no olvidarse de que, al final de *Futuros difuntos*, la llegada de un pájaro abre una pequeña puerta de salida. Tal vez, más allá de la angustia hipermoderna, exista una pequeña esperanza, como si el cuerpo relacional mediante el amor filial, el deseo, el reencuentro del otro pudiera redimir la superficialidad, la corrupción, la incomunicación de nuestra

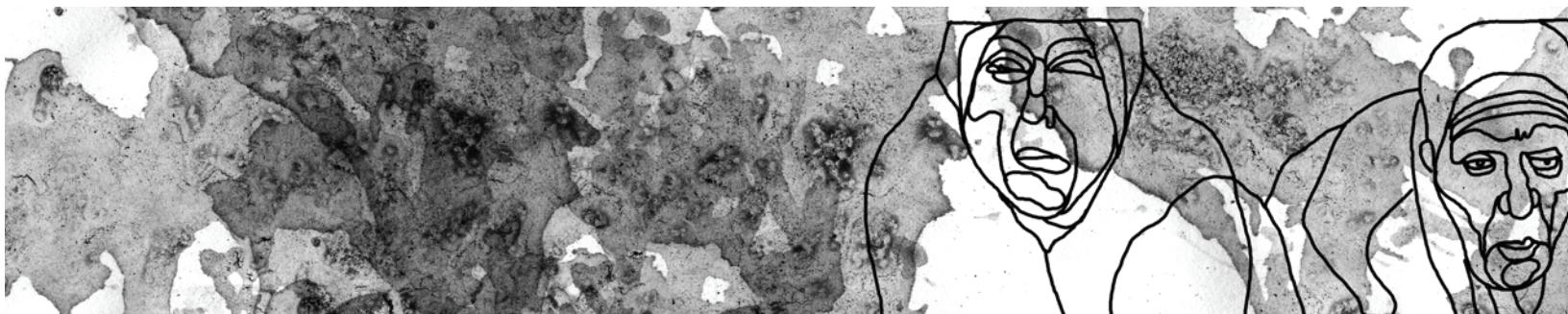
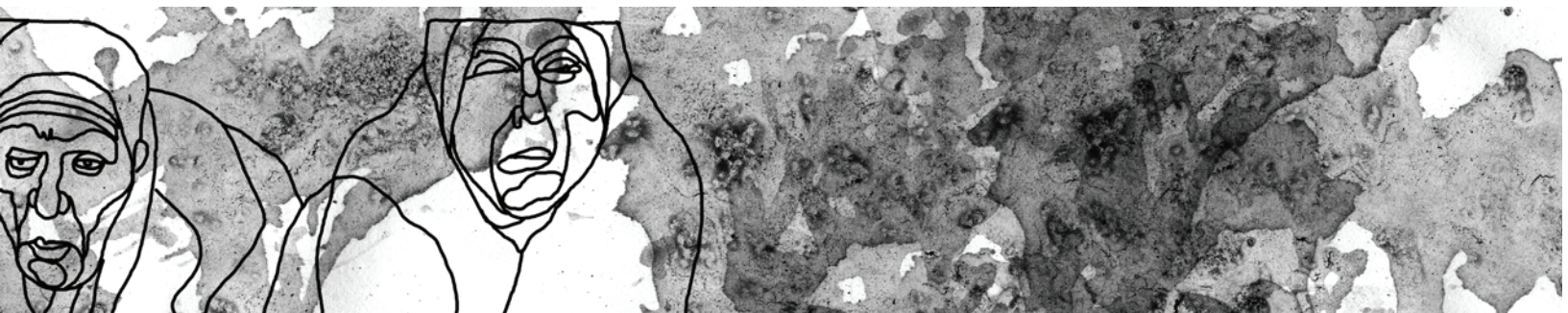


Ilustración: AlexAldana

sociedad. En esta sociedad de la imagen y el internet, si bien los cuerpos padecen la tiranía de cánones vehiculados por los medios de comunicación (tiranía cuestionada en las obras que nos interesan), los cuerpos también pueden cobrar una dimensión mediática, y no por ser el objeto de una proyección en dichos medios: adquieren una dimensión intermedial al convertirse en medios y *medias* (Besson, 2014) o sea en el soporte del mensaje y el ámbito en el que se desarrolla la creación. Este proceso refuerza la superación del cuerpo fisiológico que acabamos de observar y trasciende la dimensión social y relacional para transformar el cuerpo en el mismo vector de la comunicación y creación.

Cuerpos e intermedialidad: **enfermos** del cuerpo objeto al cuerpo medio

El cuerpo en las obras que nos interesan supera su dimensión fisiológica: alcanza una dimensión más colectiva pero también se convierte en medio y *media*. Si consideramos con Rémy Besson (2014) que un medio es un género caracterizado por soportes, herramientas, manifestaciones distintas y propias, el cuerpo en las obras es intermedial: cuerpo escénico o filmico, remite también a otros medios como la pintura, la literatura... Y una primera observación es que un medio común viene a interferir en la dramaturgia de Eusebio Calonge y en la filmografía de Pedro Almodovar: la pintura. Ambos creadores reivindican esta presencia en su obra y se valen de los cuerpos de los personajes para generar esa fusión de los medios. En *Futuros difuntos*, son los





CREACIÓN PRIMIGENIA.
Diana Ayala.

personajes emanaciones de obras pictóricas de Velázquez: Morras y Calabacillas son manifestaciones escénicas de los retratos de don Sebastián de Morra y don Juan Calabazas, bufones y enanos disformes. El decorado sobrio (y sombrío) refuerza, así como el terciopelo verde del vestuario, esta fusión de los medias con pinceladas y escenas-cuadros muy pictóricas o casi cinematográficas, por su parecido con la técnica de la imagen congelada. El cuerpo es el núcleo central de esta intermedialidad, con sus deformaciones, sus rasgos característicos, pero el paso de un medio al otro le confiere una capacidad para autodefinirse y relacionarse, una corporeidad propia.

La influencia del medio pintura, la evidencia también Pascale Thibaudeau (2013), que recuerda que el mismo Almodóvar afirma que “la piel es para el doctor Ledgard lo que el lienzo es para el pintor”. Duplicando otra vez el cuerpo en la pantalla y en la misma composición de la película, yuxtapone pantalla y cuadro: en la mansión de Ledgard, se observan reproducciones de cuadros de Tiziano, particularmente, *la Venus de Urbino* y *Venus y Cupido con un organista*. Estos dos cuadros, matriz, según los historiadores del arte, de *la Venus del espejo* de Velázquez, permiten que se inscriba la película en la tradición de los desnudos pictóricos y se establezca una correlación entre imagen pintada e imagen filmada: la pantalla en que Ledgard vigila a Vera acaba funcionando como un marco en que él admira su obra, su creación. Tanto en la pantalla como en secuencias entre el doctor y la joven recién transformada, adopta posturas lascivas que no dejan de remitir a la Venus de Velázquez. Estas interacciones más allá de influencias intertextuales refuerzan el mensaje fílmico, esta idea de creación de un objeto estético por parte del cirujano-escultor. Este pretende adoptar el papel de un Pigmalión hipermoderno, remitiendo a otra forma de intermedialidad, el cruce entre la mitología y el cine. Elegimos el término de intermedialidad antes que el de intertextualidad o *interartialidad*, precisamente para dar cuenta de esta riqueza y pluralidad de fuentes de las que se nutren estas obras: según Jürgen Müller, mientras que el fenómeno de la interartialidad se limita a las “bellas

artes", con la *intermedialidad*, la reflexión abarca factores más extendidos y variados, con lo cual remite a relaciones entre todas las formas de expresión mediales.

Esta intermedialidad, entendida como cruce de los medios artísticos pero también de otros factores que, desgraciadamente, quedarían para explorar, se extiende también a otros medios como la corrida o la danza, ya mencionados, en *Hable con ella*. Si, en esta película, la corrida es sobre todo un resorte narrativo y un elemento estético, el baile se funde plenamente con lo filmico, cobrando independencia a la vez que cada medio se enriquece del otro, generando un género propio. Elemento narrativo, el baile, espacio privilegiado de la corporeidad, ocupa la integralidad de la secuencia inicial y de la secuencia final: la película empieza con la captación de un ballet de Pina Bausch, muy expresivo e identificable por el espectador, cuya relación con la *diégesis* aparece después de varios planos, manteniendo el suspense y la duda en cuanto al espectáculo que el receptor está viendo.

Esta confusión también se crea al final cuando el ballet, al que asisten Marco y Alicia, acaba ocupando todo el espacio fílmico. Y sobra pensar en la importancia y la estilización de los cuerpos en la danza –como en la tauromaquia– para entender que el cuerpo es el espacio privilegiado de intersección de los medios. La planificación, que magnifica dichos cuerpos y les concede una primacía a la vez que los detalla llegando incluso a fragmentarlos, refuerza esta intermedialidad de los cuerpos.

Si nos interesamos en las interacciones e intersecciones entre medios, cabe señalar también, en *El grito en el cielo*, la importancia de la música wagneriana, que se integra al espectáculo no como música de fondo sino como un medio importante y significativo acompañando el movimiento de los cuerpos heridos que transitan por el escenario, un medio del que el receptor no puede prescindir, echando cada medio una nueva luz sobre el otro y moviendo la música los cuerpos de los protagonistas, combinándose con ellos, participando incluso de su corporeidad. Al cruzar los medios, entendidos como géneros y soportes de la creación, se

genera un nuevo medio, propio de cada autor, que sintetizando medios anteriores permite nutrir la forma artística dándole una nueva dimensión y participando de la creatividad de los autores que nos interesan aquí. Y todavía quedaría mucho que decir, en particular en las películas, de las interacciones con el medio literario: la novela *Mygale* en el caso de *La piel que habito* o los cuentos en *Hable con ella*, particularmente La Bella durmiente. Aclara la dimensión psicoanalítica del momento de la violación, dándole incluso una dimensión poética –que incluso llegó a molestar a ciertos espectadores y críticos– y confiriéndole una especial trascendencia al cuerpo yacente. Sea lo que sea, la dimensión estética se enriquece de esta intermedialidad, que genera nuevas redes de significados, resonancias, permitiendo una participación activa del receptor y creando complicidad al invitarlo a que identifique estas conexiones y cree su propia lectura y su propio medio.

Interesándonos en dos soportes distintos, de autores o directores emblemáticos en España, pudimos observar unas tendencias comunes, empezando por la presencia de cuerpos heridos o enfermos, cuerpos que acaban superando lo individual para pretender a un alcance y un significado más amplio y colectivo. Con esta profundización del significado de los cuerpos y corporeidades escenificados, se cuestiona la sociedad hipermoderna a la vez que los medios de comunicación y los modelos que vehiculan. Pero si bien se pone en tela de juicio cierta modelización excesiva y artificial de los cuerpos y corporeidades particularmente, se establece también un juego con medios más estéticos y artísticos para generar una intermedialidad que enriquece tanto la creación como el mensaje. Es interesante, al propósito, notar que existen parecidos en la intermedialidad que caracteriza ambas obras reconocidas por su creatividad e inventividad. Un punto de convergencia especialmente significativo es que el encuentro intermedial se estructura si no total, por lo menos parcialmente, en torno a los cuerpos y a la corporeidad. Todavía quedaría por detallar y profundizar esta dimensión, cuya riqueza y diversidad es consecuente, tanto en el

c u e r p o s

universo almodovariano como en el de la Zaranda, que además se nutre ampliamente de la interculturalidad con América Latina y con elementos sociales, históricos, técnicos, más allá de los medios artísticos, pero este trabajo sobre al intermedialidad e interculturalidad está en proceso y todavía queda mucho camino por andar.

Referencias



Almodóvar, P. (2002). Hable con ella. (DVD). Madrid: El deseo.

Almodóvar, P. (2011). La piel que habito. (DVD). Madrid: El deseo.

Besson, R. (2014). Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine. Recuperado de hal-01012325v2.

Calonge, E. (2009). Futuros difuntos/Homenaje a los malditos. Toulouse: PUM.

Calonge, E. (2014). El grito en el cielo.

Clark, Z. (2006). El protagonismo de la corporeidad en Hable con ella de Pedro Almodóvar. Letras hispánicas, 3 (1), 123-132. Recuperado de http://www.modlang.txstate.edu/letrashispanas/previousvolumes/vol3-1/contentParagraph/0/content_files/file10/Talktoher.pdf

Domínguez, Ó., y Barcellós, E. M. (2007). La sublimación del cuerpo en Pasolini y Almodóvar. Espéculo. Revista de Estudios Literarios, 36. Madrid: Universidad Complutense. Recuperado de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/cuerposu.html>.

Fuenmayor, V. (2005). El cuerpo: síntesis de las artes.

De la corporeidad a la razón sensible. Recuperado de <http://victorfuenmayorruiz.com/files/arteycuerpo.pdf>.

Gordillo, I., y Guarinos, V. (2010). Todos los cuerpos. El cuerpo en televisión como obsesión hipermoderna. Córdoba: Babel Editorial.

Güell, M. (14 de diciembre, 2010). La Zaranda habla de ambición y poder en "Futuros difuntos". Abc.es. Recuperado de <http://www.abc.es/20101214/comunidad-catalunya/zaranda-habla-ambicion-poder-20101214.html>.

Lipovetsky, G. (2010). Les temps hypermodernes. Paris: Le Livre de Poche.

Mourey, J-P. (1996). Introduction. En Mourey, J-P. (comp.). Logiques de la fragmentation. Recherches sur la création contemporaine. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne.

Müller, J. E. (2006). Vers l'intermédialité: histoires, positions et option d'un axe de pertinence. Médiamorphoses, 16, 99-110.

Seguin, J-P. (2009). Almodóvar o la deriva de los cuerpos. Murcia: Ediciones Tres Fronteras.

Surbezy, Agnès (2009). L'amour comme espace utopique dans Hable con ella. En Ortega, M-L. (comp.), Hispania: La création artistique hispanique à l'épreuve de l'utopie (XIXe-XXIe siècles), 11, 199-208. Carnières, Lansmann.

Thibaudeau, P. (2013). El cuerpo, la piel y la pantalla: los territorios habitados por Pedro Almodóvar. Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía, 7, 192-208.